

# Objektkultur um 1900.

## Der Tastsinn in Décadence und Wissenschaft

THOMAS MOSER

### ABSTRACT

*Mit dem Dissertationsprojekt, aus dem der vorliegende Beitrag hervorgegangen ist, soll herausgearbeitet werden, dass und auf welche Weise der menschliche Körper in seiner physiologischen Präsenz in der Objektkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine tragende Rolle spielt. Die leibhaften Sinnesempfindungen wurden dabei im Kontext einer zunehmend physiologisch geprägten Ästhetik aufgewertet, so dass eine somatische Kunsterfahrung in Konkurrenz zur idealistisch-geistigen tritt. Eine ausdrückliche Herausforderung der Untersuchung liegt in der geistes- und insbesondere wissenschaftsgeschichtlichen Verortung objekthafter Kunstwerke, die bislang lediglich in der Sphäre der kunsthistorischen Kennerenschaft betrachtet wurden.*

*Die Emergenz somatischer Wahrnehmungsmodi wird an der kontinuierlichen Aufwertung des taktilen Sensoriums besonders deutlich. Ausgehend von der Annahme, dass das Kunsthandwerk mit haptischen Erfahrungshorizonten verknüpft ist, wird abschließend nach der methodischen Bedeutung der Haptik für die kunsthistorische Objektwissenschaft gefragt. Es wird vorgeschlagen, die haptische Erfahrung als epistemischen, objekt-konstituierenden Faktor gleichsam als integralen Bestandteil der Objektwissenschaft zu berücksichtigen.*

### Wer nicht (nur) sehen will, muss fühlen!

Die aufsehenerregende Fassade des Immeuble Lavirotte in Paris weist ein ganzes Sammelsurium sexueller Motive auf, die im Eingangsbereich (Abb. 1) kulminieren. Eine profane Variation von Adam und Eva, ein umgedrehter Phallus in der Tür und als Pfauen ausgeführte Metallbeschläge deuten hier an, was erst durch den vollplastischen Türgriff in Form einer Eidechse aufgelöst wird (Abb. 2). Auf Armhöhe des Eintretenden positioniert, lädt ihre elegant geschwungene Form zur Berührung und zum Öffnen der Tür ein. In dieser haptischen Interaktion, mit der die Funktion des Objekts erst eingelöst wird, liegt die Koketterie des Spiels mit tradierten Ikonographien. Die erotischen Verfremdungen der Eva und des zurückhaltend berührten Adams machen deutlich, dass die Bauzier der Fassade sexuell zu interpretieren ist. In der Umgangssprache des Fin de Siècle bezeichnete „lézard“ nicht nur die Eidechse, sondern auch das männliche Geschlecht (vgl. THIÉBAUT 1999, 206).

Das Bildprogramm gipfelt so im physischen Kontakt, dem Anfassen und Drücken eines männlichen Geschlechts. Die Erfüllung der Objektfunktion sowie die sexuelle Ikonographie werden dabei haptisch vermittelt. So ist die detailreiche Plastizität des manierierten Echsenkörpers über den Visus allein gar nicht zu erschließen. Sein unnatürlich schuppenloser und fleischlicher Mittelteil ist entsprechend auf der zur Tür gerichteten Seite wieder von feinen Schuppen gesäumt, die erst in der tatsächlichen Berührung zum Tragen kommen.



Abb. 1: Eingangsbereich des Immeuble Lavirotte.  
Foto: Thomas Moser

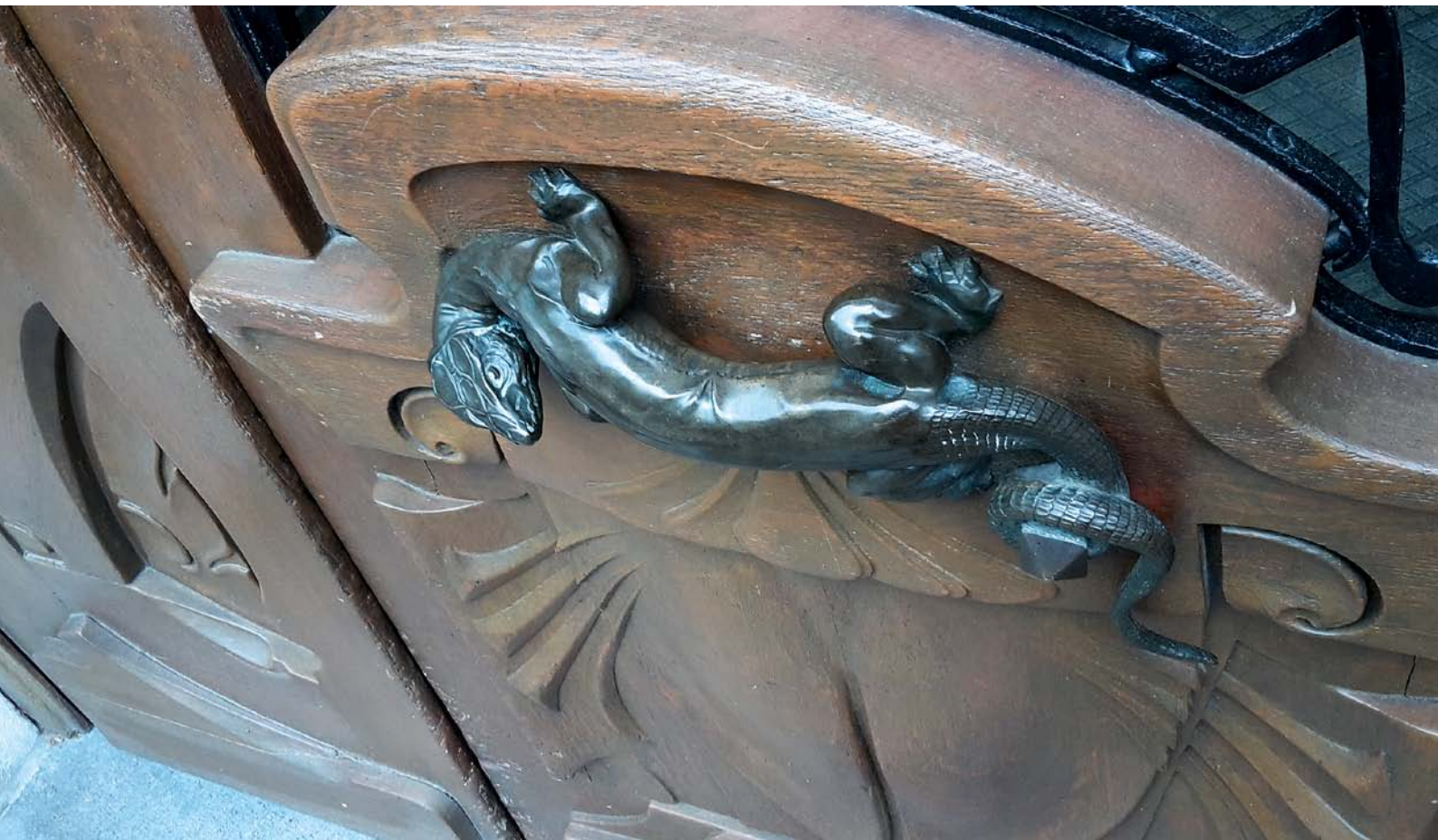


Abb. 2: Türgriff in Form einer Eidechse des Immeuble Lavirotte. Foto: Thomas Moser

Auf vergleichbare Weise wird der Tastsinn auch in einer ganzen Reihe von Alltagsobjekten wie etwa Bucheinbänden, Miniaturen und Gehstockgriffen angesprochen. In der Sammlung Catherine Dike befindet sich gleich eine ganze Reihe solcher Gehstockgriffe, die allesamt nach vorne gekrümmte Akte darstellen. Dabei kommt man nicht umhin, an Bram Dijkstras Charakterisierung der *Femme fragile* als „asking to be raped“ (DIJKSTRA 1986, 105) zu denken, sind die lasziv verdrehten Frauenleiber den taktilen Übergriffen des in aller Regel männlichen Besitzers doch ausgeliefert, ja, ihren Gesichtsausdrücken nach zu urteilen, scheinen sie sie förmlich herbeizusehnen. Der Kunsthandwerker François-Rupert Carabin (1862–1932) fertigte einen solchen Griff aus Silber, bei dem das Gesäß des weiblichen Akts so positioniert ist, dass der Träger aufgefordert wird, seinen Daumen eben dort abzulegen. Darüber hinaus sind die Brüste dezidiert hängend modelliert, stehen also so weit vom Körper ab, dass man selbst ohne optischen Kontakt, allein haptisch, stets über seine Finger daran erinnert wird, seine Hand um eine nackte Frau geschlossen zu halten.

### „Schmunzelnde Feinschmecker des Tastsinns“

Die Ästhetik hat an der Haptik traditionell jedoch kein nennenswertes Interesse.<sup>1</sup> Ihr Untersuchungsgegenstand, die bildende Kunst, bietet sich zunächst dem mindestens seit Platon noblen Sehsinn an. Umso provokanter mutet die radikale Position des Ästhetikers Robert von Zimmermann (1824–1898) in dessen „Ästhetik als allgemeine Formwissenschaft“ an:

„Freilich dürften dann nicht wie jetzt Verbote und hölzerne und eiserne Schranken die Berührung der Bildwerke hindern. Das Abtasten des Rückens des ruhenden Herkules, der schwellenden Glieder der Venus von Melos

1 Eine Ausnahme hierzu bilden der Sensualismus und insbesondere der Paragone im Zeitalter der Aufklärung; vgl. hierzu KÖRNER 2011. Tatsächlich wird der Haptik aber auch dort nicht die Befähigung zum ästhetischen Genuss eingeräumt, sondern seine bereits tradierte epistemische Kompetenz betont.

oder des barberinischen Fauns müsste der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genuss des Ohrs bei dem mächtigen Wogen Bach'scher Fugen oder schmelzender Mozart'scher Melodien zu vergleichen wäre" (ZIMMERMANN 1865, 490).

Im Unterschied zu frühneuzeitlichen Erkundungen des Tastsinns im Rahmen des Paragone oder des aufklärerischen Sensualismus wies der Wiener Professor diesem nicht lediglich eine epistemische Funktion zu. Seine tastempfindsame Schilderung kanonischer Skulpturen macht deutlich, dass Zimmermann dem Tastsinn ein genuin ästhetisches Potential einräumt. Ihre visuelle Qualität ist für ihn dagegen ausdrücklich unerheblich (vgl. ZIMMERMANN 1865, 490). Wenngleich er die beschriebenen Tasterfahrungen von den alltäglichen unterschieden wissen will, bewahrte ihn dies nicht vor der Polemik des einflussreichen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Friedrich Theodor Vischer (1807–1887):

„Man hat die nackten Statuen abgesperrt gegen gewisse schmunzelnde Feinschmecker des Tastsinns, von deren Fingern gewisse schwellende Formen nach und nach förmlich polirt wurden" (VISCHER 1873, 33).

Die natürliche Liaison zwischen Tastsinn und Sexualität wurde von Vischer gegen seine ästhetische ‚Nutzbarmachung‘ ins Feld geführt. Sexuelle Erfahrungen sind als intensivste Tasterfahrungen deswegen als ästhetischer Genuss zurückzuweisen, weil sie auf die eigene Körperlichkeit hindeuten. Auch Johannes Volkelt (1848–1930) betont in seiner Abhandlung zum ästhetischen Wert der „niederer“ Sinne genau diese Kausalität (vgl. VOLKELT 1902, 213). Gerade aufgrund seiner leiblichen Natur ist der Tastsinn nicht zum Kunstgenuss fähig. Entsprechend spöttelt Vischer, man könne ja schlecht vor den Kunstwerken Schilder aufstellen, die nur denjenigen den haptischen Zugriff erlaubten, die ihren Tastsinn transzendiert hätten. Kunstgenuss und prononcierte Körperlichkeit schließen sich gegenseitig aus. Die physiologische Durchdringung der Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts stellt dieses neoplatonisch-sinnpessimistische Dogma vor einige Probleme.

## Vom ästhetischen Wert der niederen Sinne

Während sich die Physiologie im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als neue Leitwissenschaft etablierte, wurden die Sinne unter eben diesem Gesichtspunkt einer Revision unterzogen. Johannes Müllers (1801–1858) Grundsteinlegung für eine Trennung der äußeren Reizung des jeweiligen Sinnesorgans von der inneren, sinnlichen Empfindung hat entscheidend zu einer Neubeurteilung sinnlicher Wahrnehmung beigetragen. Die weiterführenden Untersuchungen von Müllers akademischem Zögling Hermann von Helmholtz (1821–1894) und dessen Schülerschaft haben die kognitive Subjektivität salonfähig gemacht, die ihrerseits die Grundlage einer psychophysiologischen Erforschung des *Fin de Siècle* bildet. Als Meilensteine der Tastphysiologie sind die Arbeiten von Ernst Heinrich Weber (1795–1878), Alfred Goldscheider (1858–1935), Gustaf Blix (1849–1904) und Max von Frey (1852–1932) einzustufen. Besonders Frey gelingt es schließlich 1894, die von seinen Kollegen lediglich allgemein und unspezifisch angenommenen Unterkategorien des Hautsinns nachzuweisen, namentlich den Druck-, Wärme-, Kälte- und Schmerzsinne (vgl. FREY 1894).

Parallel zu den Äußerungen von Vischer und Volkelt wird das von Martin Jay beschriebene Ende des „scopic regime“ (JAY 1993, 150) unübersehbar, als allmählich verschiedenste Konzepte kursierten, welche die Sinne zunehmend für gleichwertig bis austauschbar hielten. Charles Henrys (1859–1926) Vorstellung einer sogenannten „*esthétique scientifique*“ hielt etwa noch am Primat des Auges fest, während die Sinne innerhalb des Körpers als identisch beschrieben werden (vgl. HENRY 1885). Welcher Sinn äußerlich auch gereizt wird, der Körper würde alle Reize stets in rhythmische Abfolgen von Richtungswechseln übersetzen. Im Fall des Sehsinns würde das Auge der wahrgenommenen Form, einem Finger gleich, folgen. Die konsequente innere Erfahrung wäre dann – übersetzt in die elementaren Bestandteile Rhythmus und Richtungswechsel – innerhalb des Körpers mit allen anderen Sinnesempfindungen identisch. Im Widerspruch zu Henrys Lob des Sehsinns ist die konsequente Hinfälligkeit der Hierarchie der Sinne entscheidend.

Diese Usurpation wird etwa auch bei Henri Bergson (1859–1941) deutlich, der die Sinne in einem Essay von 1889 schlichtweg ihrer Wertigkeit nach nicht mehr voneinander unterschied (vgl. BERGSON 1889). Wie dringlich die Frage nach der ästhetischen Relevanz der vormals niederen Sinne war, zeigte Johannes Volkelts bereits angesprochener Aufsatz „Der esthetische Werth der niederen Sinne“ aus dem Jahr 1902. In seinem extensiven Beitrag unterschied Volkelt zunächst zwischen gegenständlichen und zuständlichen ästhetischen Erfahrungen und bezog sich dabei augenfällig auf Helmholtz und Müller (vgl. VOLKELT 1902,



204). Laut Volkelt hätte man eine „gegenständliche“ taktile Erfahrung, wenn man ein Messer berührt, sieht man ein Messer an, eine „gegenständliche“ optische Erfahrung, wobei man unter Umständen eine begleitende „zuständige“ taktile Erfahrung haben kann, insofern man sich das Berühren des Messers dazu vorstellt. Aber, und das fügte Volkelt deutlich hinzu, das Berühren eines Messers sei *ex termini* keinesfalls eine ästhetische Erfahrung. Berühren, Riechen und Schmecken könnten niemals ästhetisch sein, da gerade in der Absenz jeglicher körperlichen Verbindung mit dem Kunstgegenstand der ästhetische Wert eines Sinneseindrucks läge. Die haptische Eidechse des Immeuble Lavirotte und die haptischen Kunstobjekte der Belle Époque stehen zu dieser Körperdiskreditierung in starker Spannung. Sie indiziert einen lebhaften Diskurs um die Fähigkeit des Tastsinns zum ästhetischen Genuss.

## Mediierte Haptik

Aus sinnesphysiologischer Perspektive bleibt an Volkelts Darstellung bemerkenswert, dass der Sehsinn prinzipiell von anderen Sinneseindrücken begleitet werden kann. Hierbei handelt es sich um ein folgenreiches Modell der Psychophysiologie<sup>2</sup> aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seitens der Philosophie entstand insbesondere die Einfühlungsästhetik unter direktem Einfluss der Psychophysiologie. So nimmt es auch nicht Wunder, dass einer der Protagonisten dieses Kreises, Karl Groos (1861–1946), ebenfalls ein Vertreter der Einfühlungsästhetik war. Für Groos, der von französischer Seite durchaus geschätzt wurde,<sup>3</sup> sind Seh- und Tastsinn untrennbar miteinander verbunden. Ihre Verwandtschaft würde in erster Linie im Kleinkindalter ausgebildet: Während der Sehsinn bei Neugeborenen und Kleinkindern zunächst kaum entwickelt ist, sind diese völlig auf den Tastsinn angewiesen. Der Mensch erschließt seine Welt haptisch und entwickelt über diese haptischen Qualitäten auch seine Raum- und Weltvorstellung.<sup>4</sup> Da sich Kleinkinder jedoch beim Tasten selbst aus nächster Nähe beobachten, würden laut Groos Tast- und Sehsinn eine enge Liaison eingehen, die, auch bei entwickeltem Sehsinn, nicht mehr zu lösen wäre. „In Zukunft genügt die bloße Augenbewegung um die jenen Tasterfahrungen entstammenden reproduktiven Faktoren in Thätigkeit zu setzen“ (Groos 1902, 49 f.).

Objekte in ihrer räumlich-körperlichen Dimension wahrzunehmen würde „wesentlich durch die Augenbewegungen und die damit verwachsenden Nachwirkungen taktiler Erfahrung gefördert“ (Groos 1902, 49 f.). Dieses Zusammenfallen von Seh- und Tastsinn wurde im Fin de Siècle in verschiedensten Modalitäten durchgespielt. Der französische Philosoph Jean-Marie Guyau (1854–1888) erklärte hierzu:

„Le sens du tact, quoi qu'on en ait dit, est une occasion constante d'émotions esthétiques de toute sorte. Sous ce rapport il peut suppléer l'œil en grande partie“ (Guyau 1884, 62).

- 
- 2 Die Psychophysiologie war vor allem mit der Frage befasst, inwiefern psychische Phänomene in letzter Konsequenz physiologische Phänomene darstellen.
  - 3 So zitiert und paraphrasiert beispielsweise Lucien Arréat Groos ausgesprochen umfangreich; siehe ARRÉAT 1901, u. a. 79.
  - 4 Die Vorstellung einer haptisch geschulten Raumwahrnehmung war um die Jahrhundertwende auch zentral für architekturhistorische Erwägungen. Vgl. dazu exemplarisch und einflussreich SCHMARSOW 1894.

Auch der französische Experte für deutsche Ästhetik, Lucien Arréat (1841–1922), spricht mehrfach von einer natürlichen Affinität zwischen Berühren und Sehen (vgl. ARRÉAT 1892, 58). In dieser physiologisch begründeten, haptischen Aufladung des Sehsinns liegt ein wesentliches Erkenntnispotential für Antworten auf die Frage nach der Objektkultur der Belle Époque: Wenn bei zuständigen Seherfahrungen immer auch der Tastsinn affiziert wird, müssen auch solche Kunstobjekte berücksichtigt werden, die den Tastsinn gar nicht unmittelbar reizen. Diese Perspektive steht Volkelts Kritik, eine Tasterfahrung könne keinesfalls ästhetisch sein, diametral gegenüber, indem sie eine faktische Berührung für den Tastsinn einfach obsolet macht. Also können selbst solche Objekte den Tastsinn ansprechen, die gar nicht im eigentlichen Wortsinn berührt, sondern lediglich betrachtet werden sollten. Meines Erachtens trägt die ostentative Kombination komplementärer Formen und dezidiert kontrastreicher Oberflächen im Kunstgewerbe des Fin de Siècle dieser Vorstellung Rechnung. Schließlich scheint die Kunst des Art Nouveau im Orbit der physiologischen Durchdringung der Ästhetik tiefgreifend mit dem Tastsinn befasst gewesen zu sein – umso mehr, wenn man die gleichzeitig zahllosen Referenzen auf eine sozusagen „haptische Optik“ in der Wissenschaft berücksichtigt.

## Die Rolle der Haptik in der kunsthistorischen Objektwissenschaft

Was ist nun so außergewöhnlich am Tastsinn? Tritt der Körper stets qua seiner Sinne in Kontakt mit der Umwelt, verzichtet insbesondere der Tastsinn auf eine räumliche Distanz zwischen Körper und Objekt und gewinnt dadurch eine in hohem Maße leibliche Qualität. Kurzum: Haptik ist die körperlichste Form der Wahrnehmung, über die wir verfügen. Traditionell spielt diese für die Kunst aber eine untergeordnete Rolle, wohingegen Hören und Sehen übergeordnet sind. Getragen wird diese Hierarchie nicht zuletzt durch die neoplatonisch-dualistische Erhebung des Geistes über den Körper. Vor allem der Sehsinn ist nicht nur bei Platon, sondern auch bei den Kirchenvätern – ausgenommen Thomas von Aquin – allen anderen Sinnen überlegen und bildet so das kulturelle Fundament, auf dem die Kunstgeschichte als eine Geschichte des Sehsinns geschrieben werden konnte.

Für eine objekthistorische Forschung muss diese Hegemonie des Sehsinns allerdings zu kurz greifen. Besonders die noch immer aktuellen bildwissenschaftlichen Ansätze verengen durch ihren bildexklusiven Zuschnitt den Blick auf die Visualität. Wie Philippe Cordez betont hat, existiert zwar eine relevante Schnittmenge in den Gegenstandsreichen von Objekt- und Bildwissenschaft, doch sind diese nicht kongruent. Noch viel weniger ist der Bereich der Objektwissenschaft eine Teilmenge desjenigen der Bildwissen-

schaft.<sup>5</sup> Derselbe Aufsatz zeigt auch die historischen Stolpersteine einer ernsthaft betriebenen Objektwissenschaft, die bereits auf terminologischer Ebene greifen. So ist der heutige Objektbegriff, auf Artefakte vor etwa 1800 bezogen, bereits ein anachronistischer, wobei sich aber auch rote Fäden in den Objektkonzepten nachzeichnen lassen:

„So viel lässt sich bereits festhalten: Ist von Objektkonzepten die Rede, auch in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten und bis heute, geht es immer um Wahrnehmung, um Erkenntnis und um Ontologie – die der Wahrnehmenden und die des jeweils Wahrgenommenen“ (CORDEZ 2014, 366).

Wenn das Objekt epochenübergreifend derart eng mit seiner sensorischen Perzeption verwoben ist, muss seine historische Wahrnehmung – unter anderem – eine zentrale Fragestellung der Objektwissenschaft sein. Wie wurden Objekte sinnlich erfahren? Dabei spielen nicht nur Perspektiven des geschichtlichen Entstehungszusammenhangs eine Rolle, sondern ebenso Rezeptionsästhetische Positionen, die die Objekte über ihre teils jahrhundertelangen Biografien begleitet haben.<sup>6</sup> Die konstituierende Räumlichkeit des Objekts, die das traditionelle Gemälde etwa zunächst einmal zu negieren versucht, ist für die Objektwissenschaft von grundsätzlicher Bedeutung. Gerade im sensualistischen Zugriff emanzipiert sich die kunsthistorische Objektwissenschaft von der Bildwissenschaft, insofern sie weit über den Tellerrand von Visualität und Bildbezogenheit hinauszublicken vermag, ohne notwendigerweise gänzlich auf diesen zu verzichten. Wenn die Objektwissenschaft keine Bildwissenschaft sein will, muss sie dementsprechend eng an Ästhetik und Embodiment geführt werden.

Einige wenige Studien jüngerer Datums haben sich unter diesem Gesichtspunkt bereits mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Objekten genähert, wobei tiefgreifende systematische und methodologische Erwägungen bislang noch ausstehen.<sup>7</sup> Dort wird der Tastsinn qua Drehen, Heben und Herumreichen von Objekten überzeugend ins Spiel gebracht. Das performative Interagieren zwischen Mensch

5 Vgl. CORDEZ 2014, 365. Cordez erläutert, dass imaginierte und sprachlich konstituierte Bilder zwar zum Zuständigkeitsbereich der Bildwissenschaft gehören, sich mangels materieller Eigenschaften der Objektwissenschaft jedoch entziehen würden. Umgekehrt erschöpfen sich objekthafte Artefakte nicht in ihren visuellen Eigenschaften, wie etwa ihrer Bebilderung.

6 Das „ocular regime of the museum“ (JOHNSON 2013, 348) bietet beispielsweise eine solche Folie sinnlicher Wahrnehmung, die in Kontrast zur historischen Objekterfahrung gesetzt werden kann. In einem weniger sensualistischen Zusammenhang hat die Dissertation von Cordez darüber hinaus bereits eindrücklich gezeigt, welche Bedeutung der nachträglichen Rezeption von Objekten beizumessen ist. Siehe CORDEZ 2016.

7 Die wegweisenden Arbeiten zur haptischen Erfahrung von Objekten aus kunsthistorischer Perspektive stellen GUÉRIN 2016, RANDOLPH 2014, DENT 2014 und JUNG 2010 dar. In der Arbeit von JOHNSON 2013 spielt dieser Aspekt ebenfalls eine Rolle.

und gemachtem Gegenstand hat sich insofern als Untersuchungsfeld einer sensualistischen Objektgeschichte bereits offenbart. Immerhin wird in vielen Fällen erst mittels Berührung die funktionale Bestimmung des Objekts erfüllt. Doch auch „non-utilitarian objects“ (JOHNSON 2013, 350) ohne typspezifische Handlungsanweisung konnten erkenntnisfördernd auf Tasterfahrungen hin befragt werden. Adrian W. B. Randolphs Besprechung sogenannter „deschi da parto“, die seit dem späteren 14. Jahrhundert anlässlich von Geburten verschenkt wurden, zeigt beispielsweise die hochkomplexe Verzahnung haptischer Handlungspraktiken mit sozialen Aktionsräumen.<sup>8</sup> Die haptische Ausrichtung weiblicher Sozialsphären im 15. Jahrhundert wäre übersehen geblieben, hätte man die „deschi“ darauf reduziert, dass es sich um einen beidseitig bespielten Bildträger handelt. Die soziale Tragweite der haptischen Objekte wird noch weiter unterstrichen, als die „deschi“ nicht ausschließlich dem Bereich der „high art“ zuzurechnen sind und entsprechend in allen Gesellschaftsschichten verbreitet waren.

Ein ungleich prekäreres Forschungsdesiderat stellen die Qualitäten von Tasterfahrungen dar, die historisch besonders schwer greifbar sind und im steten Verdacht ahistorischer Forschersubjektivität stehen. Um dieser Ungenauigkeit auszuweichen, haben sich jüngere Untersuchungen vornehmlich auf unmittelbare haptische Interaktionen beschränkt, die bei funktionsgebundenen Objekten geradezu unstrittig sind. Sarah M. Guérin hat wiederum die starken Abnutzungsspuren auf Elfenbeinfiguren als stichhaltiges Indiz für eine haptische Nutzung herangezogen (vgl. erneut GUÉRIN 2016). Doch müsste unter Verweis auf die epistemische, objektkonstituierende Natur der Haptik nicht grundsätzlich hinterfragt werden, ob eine solche Evidenz überhaupt unabdingbar ist, um den Tastsinn ins Spiel bringen zu können? Ist nicht stets eine latente und mittelbare Haptik berücksichtigungswert, wenngleich diese erst im Sensualismus des 18. Jahrhunderts etabliert und im 19. Jahrhundert wissenschaftlich ausformuliert wurde? Und dies ganz unabhängig von der Tatsache, ob es sich um ein funktionales Objekt handelt. Denn nicht allein die faktische Berührung erbringt den Beweis, dass ein Objekt haptisch reizvoll war: Die ausbleibende oder gar verwehrte und folglich imaginierte Haptik muss meines Erachtens ebenfalls als genuin haptisches Erlebnis beschrieben werden. Zum einen können haptisch einnehmende Objekte (spektakuläre Formen, Oberflächen und Materialien) dafür in Frage kommen, zum

anderen verweisen auch dezidiert als räumlich wahrgenommene Entitäten auf ihre haptischen Merkmale. Diese unausgesetzt latente Haptik beruht maßgeblich auf der Objektnatur, die entscheidend nicht allein auf dem Gesichtssinn, sondern auf ihrer multi-sensorischen Wahrnehmbarkeit fußt. Jedes Objekt hat, versucht es sein eingeborenes Wesen nicht zu kaschieren, eine haptische Dimension. Die Frage ist also folglich nicht, ob ein Objekt haptische Eigenschaften hat, sondern wie bestimmend diese für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand sind.

## Methodische Syntheseleistungen und der „period body“

Selbstverständlich ist dieses haptische Moment nicht in allen Objekten gleichermaßen ausgeprägt, sodass die Tasterfahrungen – ob mittelbar oder nicht – hierarchisch ausdifferenzieren sind. Gesteigert wird die Tastaffinität etwa, wenn das Objekt mit einer Funktion verknüpft ist, die eine haptische Interaktion voraussetzt. Diese im Zweifel auch nur implizite Berührung verstärkt die Nachdrücklichkeit einer haptischen Erfahrung, weil sie dem Betrachter letztere über eine Konvention vorführt und aufdrängt. Der haptische Kulminationspunkt bedingt Objekte, deren körperinteraktive Funktion darüber hinaus bildnerisch reflektiert wird. Der Objekt- und Bildcharakter nehmen also beiderseitig auf den Tastsinn Bezug. Der Kulturphilosoph Georg Simmel (1858–1918) hat diesem Zusammenspiel am Beispiel des Henkels einen ganzen Aufsatz gewidmet:

„Es ist von prinzipiellem Interesse, daß die rein formalen ästhetischen Anforderungen des Henkels dann erfüllt sind, wenn seine symbolischen Bedeutungen: der geschlossenen Einheit der Vase zuzugehören und zugleich der Angriffspunkt einer, dieser Form ganz äußerlichen Teleologie zu sein – zu Harmonie oder Gleichgewicht gekommen sind“ (SIMMEL 1911, 134f.).

Zu den prädestinierten Motiven für dieses Zusammenspiel aus figurativer Ästhetik und simultanem Rekurs auf die funktionale Objektpraxis ist nach Simmel neben der Schlange und dem Drachen vor allem die Eidechse, die „von außen an die Vase herangekrochen und sozusagen erst nachträglich in die Gesamtform eingeschlossen scheint“ (SIMMEL 1911, 134f.). In seinem Aufsatz zum ästhetischen Verhältnis von Vasen und deren Henkeln hebt Simmel den Sonderfall hervor, in dem der Henkel im ästhetischen Programm der künstlerisch gestalteten Vase integriert ist und seine Gestaltung simultan Bezug auf den haptischen Kontakt bei der Nutzung der Vase nimmt. Bildlichkeit und Objekthaftigkeit sollen also synergetisch aufeinander bezogen werden. Wie auch die Gehstöcke, Tintenfüßer und andere Objekte des Art Nouveau, so erfüllt auch Jules Lavirottes (1864–1924) Türgriff-Eidechse genau diesen Anspruch, den Simmel als „überästhetische Schönheit“ adelt. Ein signifikanter Teil der figurativen Objektkultur des Fin de Siècle vermählt sein

8 Vgl. hierzu ausführlich RANDOLPH 2014, 169–204. Vergleichbares gilt für die Elfenbeinobjekte des späten 13. und mittleren 14. Jahrhunderts, die Sarah M. Guérin kontextualisiert. Guérin rekonstruiert dort die klerikale Intimität, in der die vielgliedrige, narrative „Theologie“ auf den Objekten haptisch drehend und wendend meditativ verinnerlicht wird; siehe GUÉRIN 2016. Vgl. ferner auch JOHNSON 2013, die für eine Kleinbronze aus dem Besitz Isabella d’Estes den multisensorischen Wahrnehmungsrahmen am Hof skizziert.

reizvoll reliefiertes Oberflächenvokabular mit Motiven, die über die tradierte Nutzungs- und Funktionspraxis des jeweiligen Objekttyps eine haptische Erfahrung umso ostentativer provoziert. Die Kumulation dieser gesteigerten Haptik in zahllosen Objekten der *Décadence* soll im Rahmen meines Dissertationsprojekts noch ausführlicher dargelegt und an weiteren Objektgruppen exemplifiziert werden. Das tiefgreifende Interesse des Kunstgewerbes der Jahrhundertwende an haptischen Erfahrungen ist nicht zuletzt auch als Betonung immer schon im Objekt situierter Sinnlichkeit zu verstehen.

Methodisch löst die Untersuchung der historischen Objektwahrnehmung im *Fin de Siècle* Cordez' Plädoyer für einen wechselseitigen Austausch zwischen Objekt- und Bildwissenschaft ein, wenn beide in der „überästhetischen Schönheit“ von Laviottes Eidechse zusammenfallen (vgl. CORDEZ 2014, 365). Ausgehend von bildwissenschaftlichen Darstellungs- und Deutungstraditionen kann die ikonische Dimension der Objekte um die bildfremde Funktion und die damit verbundene, objektimmanente Haptik erweitert werden. Paradigmatisch hierfür ist der Vergleich mit Philippe Thiébauts bildwissenschaftlicher Besprechung der Fassade des Immeuble Laviotte, die den Eingangsbereich als Konglomerat sexueller Motive erkennt und dahingehend die dargestellte Sinnlichkeit beschreibt, diese jedoch ausschließlich auf Bildebene konstatieren kann (THIÉBAUT 1999, 206). Erst die Frage nach der sinnlichen Wahrnehmung der Eidechse als „materiellem, räumlich präsentem Objekt und seiner physischen Spezifik“ (SEIDL 2013, 418) hat ihr Adressat der Haptik in ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Situation wieder nachvollziehbar gemacht. Die Komplexität der Verstrickungen der Objektkultur um 1900 mit der „period hand“ (RANDOLPH 2014, 169) ist damit erst angedeutet.

## Literatur

- ARRÉAT, L. 1892. *Psychologie du peintre*. Paris: Félix Alcan.
- ARRÉAT, L. 1901. *Dix années de philosophie. Études critiques sur les principaux travaux publiés de 1891 à 1900*. Paris: Félix Alcan.
- BERGSON, H. 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Félix Alcan.
- CORDEZ, P. 2014. Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven. *Kunstchronik* 67, Nr. 7: 364–373.
- CORDEZ, P. 2016. *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*. Paris: Éditions EHESS.
- DENT, P. (Hg.) 2014. *Sculpture and touch*. Farnham u. a.: Ashgate.
- DIJKSTRA, B. 1986. *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York u. a.: Oxford University Press.
- FREY, M. V. 1894. *Die Gefühle und ihr Verhältnis zu den Empfindungen*. Leipzig: E. Besold.
- GROOS, K. 1902. *Einleitung in die Ästhetik*. Gießen: J. Ricker.
- GUÉRIN, S. M. 2016. Saisir les sens. Les ivoires gothiques et le toucher. In: PALAZZO, É. (Hrsg.). *Les cinq sens au Moyen Âge*. Paris: Éditions du Cerf, 589–622.
- GUYAU, J.-M. 1884. *Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Félix Alcan.
- HENRY, C. 1885. Introduction à une esthétique scientifique. *La Revue contemporaine* 1, Nr. 2, 441–469.
- JAY, M. 1993. *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. London u. a.: University of California Press.
- JOHNSON, G. 2013. Beyond the visual. The multi-sensory reception and display of Renaissance sculpture. In: GROSSMANN, G. U.; KRUTISCH, P. (Hg.). *The challenge of the object. Proceedings of the 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art*, Bd. 1. Nürnberg: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 348–351.
- JUNG, J. 2010. The tactile and the visionary. Notes on the place of sculpture in the medieval religious imagination. In: HOURIHANE, C. (Hg.). *Looking Beyond. Visions, dreams, and insights in medieval art and history*. Princeton: Penn State Press, 203–240.
- KÖRNER, H. 2011. Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung. In: KÖRNER, H. (Hg.). *Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze*. Berlin: Reimer, 173–192.
- RANDOLPH, A. W. B. 2014. *Touching objects. Intimate experiences of Italian fifteenth-century art*. London; New Haven: Yale University Press.
- SCHMARSOW, A. 1894. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Hiersemann.

SEIDL, E. 2013. Objektwissenschaft. Wissenschaftsrelikte als Quellen einer Kunstgeschichte als Dinggeschichte. In: GROSSMANN, G. U.; KRUTISCH, P. (Hg.). *The challenge of the object. Proceedings of the 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art*, Bd. 1. Nürnberg: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 417–419.

SIMMEL, G. 1911. Der Henkel. In: SIMMEL, G. (Hg.). *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays von Georg Simmel*. Leipzig: Klinkhardt, 127–136.

THIÉBAUT, P. 1999. Hector Guimard. Die Begeisterung für die Linie. In: ULMER, R. (Hg.). *Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*. Stuttgart: Arnoldsche, 201–222.

VISCHER, F. T. 1873. Kritik meiner Aesthetik. Fortsetzung und Schluß. In: VISCHER, F. T. (Hg.). *Kritische Gänge. Neue Folge*, Bd. 6. Stuttgart: J. G. Cotta, 1–227.

VOLKELT, J. 1902. Der ästhetische Werth der niederen Sinne. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 13, Nr. 28: 204–221.

ZIMMERMANN, R. v. 1865. *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Bd. 2. Wien: W. Braumüller.

## Zum Autor

Thomas Moser studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur in München, Wien und Paris. Er promoviert als Stipendiat der Gerda Henkel Stiftung und der Studienstiftung des deutschen Volkes an der Ludwig-Maximilians-Universität München zum Thema „Die Physiologie der Kunst. Körper und leibliche Kunsterfahrung im Fin de Siècle“.

Kontakt

**Thomas Moser M.A.**

thomas.moser[at]campus.lmu.de